



Licenciatura en Crítica de Artes

Proyecto de Graduación

UNA

Informe de Investigación

2016

Profesores: Silvina Tatavitto y Nicolás Bermúdez

Alumna: Soledad Schönfeld

ÍNDICE

1. Tema del trabajo	Pág. 2
1.1 Especificación sintética del fenómeno	
1.2 Justificación de su interés para el alumno	
1.3 Subdivisión tentativa del fenómeno en una serie de productos críticos	
2. Situación del tema	Págs. 2 a 8
2.1 Reseña de cómo ha sido estudiado el tema	
2.2 Formulación del problema	
3. Elaboración de un análisis comparativo del fenómeno	Págs. 8 a 14
4. Fuentes	Págs. 14 a 17
4.1 Fuentes bibliográficas	
4.2 Fuentes primarias	
5. Ámbitos de intervención crítica propuestos	Págs. 17 a 19
5.1 Análisis de sus caracteres	
5.2 Selección del espacio de emplazamiento	
6. Plan de producción de las piezas críticas/de difusión	Págs. 19 a 20
7. Anexo	Págs. 20 a 23

1. Tema del Trabajo

1.1 Especificación sintética del fenómeno/tema seleccionado

Arpilleras Chilenas: hacia una valoración artística

1.2 Justificación de su interés para el alumno

Mi interés por las arpilleras chilenas surge, en principio, de un gusto personal por las expresiones de resistencia. Asimismo, el fenómeno reviste interés puesto que -además de su indudable valor testimonial- en términos plásticos es de una total riqueza visual que no ha sido aún abordada.

1.3 Subdivisión tentativa del fenómeno en una serie de productos críticos

- Ponencia académica para el *Forum Internacional de Arpilleras*
- Pedido de subsidio y proyecto de gestión cultural para *Puntos de Cultura* con el fin de hacer experiencias arpilleristas en la Villa 31
- Muestra en el Palais de Glace: texto curatorial y catálogo
- Artículo de difusión sobre la muestra anteriormente mencionada para el suplemento *RADAR*

2. Situación del tema

2.1 Reseña de cómo ha sido estudiado el tema

Las arpilleras chilenas¹ -en tanto expresión de denuncia bajo un régimen dictatorial- permanecieron silenciadas durante largo tiempo. No ha de sorprender, entonces, que la producción de textos que abordan el fenómeno también haya tenido un desarrollo tardío: recién en 1987 -alrededor de trece años después de la aparición de las primeras piezas textiles- son publicados los primeros libros en torno al tema. Con esta dilación editorial como punto de partida, la bibliografía disponible hasta el día de hoy es llamativamente escasa y -a su vez-

¹ Las arpilleras chilenas son piezas textiles tridimensionales montadas sobre restos de sacos de papa o harina producidas de forma clandestina por un grupo de mujeres marginales de la ciudad de Santiago bajo la dictadura de Augusto Pinochet. Luego del golpe militar al presidente electo Salvador Allende (y tras la pérdida de sus maridos e hijos quienes generalmente proveían el sustento al hogar) estas mujeres crean una nueva forma de expresión como medio no sólo económico sino de resistencia. Además de adoptar temáticas políticas, de protesta y compromiso social, las mujeres arpilleristas desarrollan una técnica y forma de composición completamente novedosas que rompen con la tradición arpillerista de sus predecesoras: las bordadoras de Isla Negra y Violeta Parra. Mientras que las mujeres de Isla Negra y la cantora popular chilena bordaban con lana sobre las rústicas telas, las arpilleristas de la dictadura aplicaban retazos de tela, desechos textiles y una variedad de otros materiales sobre un soporte previamente preparado. Si bien las técnicas difieren notablemente, es innegable la influencia de las precursoras que se traduce a partir de la década del '70 en la apropiación y reelaboración del lenguaje tradicional.

notablemente repetitiva. El siguiente análisis intentará examinar y dar un cierto orden a los textos relevados y evidenciar la ausencia de una aproximación artística al objeto de estudio, mediante la cual el valor de las arpilleras radique en la propia obra y no en los innumerables aspectos ajenos a ella.

En principio, se puede postular una cierta tendencia al ordenamiento exhaustivo del fenómeno que va de la mano con un gran anclaje testimonial y un fuerte análisis en términos de relevancia social. En estos casos, se suele partir de un análisis histórico (que permite adentrarse en las condiciones que favorecieron la aparición de las arpilleras) para luego focalizar en detalle en aspectos particulares relacionados a ellas como, por ejemplo, el funcionamiento interno de los diversos grupos de talleres, la organización de la red de venta y la exportación clandestina, entre otros. Así es parte del trabajo de Marjorie Agosín, quien en *Scraps of Life: Chilean Arpilleras, Chilean Women and the Pinochet Dictatorship*², se centra principalmente en el surgimiento y desarrollo del movimiento tomando como base el contexto socio-político y relatos recogidos de numerosas entrevistas con arpillерistas.

El libro busca, por medio de los testimonios y la narración en primera persona de su autora, usar a las arpilleras como eje articulador para lograr, a través de ellas, reconstruir una época signada por el totalitarismo y llamar a la reflexión respecto del abuso de poder, la violación de los derechos humanos, la importancia de los valores democráticos y del rol constructivo de la mujer en su heroísmo disidente y activismo social. En 1996 Agosín publica otro libro llamado *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile, 1974-1994*³, en el que utiliza los mismos procedimientos ya mencionados. En consecuencia, la publicación no dista mucho de su precedente *Scraps of Life* excepto por un prólogo de Isabel Allende y el agregado de un cuerpo de cincuenta reproducciones a color de arpilleras de distintas autoras. Las fotografías funcionan como mera ilustraciones y son abordadas sólo temáticamente, es decir, son meros ejemplos visuales que ayudan a la reconstrucción de las problemáticas de época.

En el caso de Emma Sepúlveda, autora de *We, Chile: Personal Testimonies of Chilean Arpilleras*⁴, se percibe el mismo enfoque. Un prólogo pone al lector en situación brindando información contextual pertinente para luego centrar el resto del libro únicamente en la voz y el relato de las arpilleras. Cada mujer presentada en cada capítulo relata su historia, su propia vida y la vida de su familiar desaparecido. Es interesante poder adentrarse mediante sus palabras no sólo en todo aquello que circundó (y probablemente determinó) a la producción de obras sino también en el crecimiento personal de las mujeres: compositivamente, técnicamente, pero también en términos ciudadanos y emancipatorios, puesto que fue sólo en el encuentro con otras mujeres que éstas se pudieron entender como sujetos de derecho.

Jacqueline Adams, en *Art Against Dictatorship: Making and Exporting Arpilleras under Pinochet*⁵, rastrea también mediante entrevistas minuciosamente documentadas los comienzos de los talleres y la formación de los primeros grupos (de hecho, identifica y contrasta distintas

² Agosin, M. (1987) *Scraps of life: Chilean arpilleras, Chilean women and the Pinochet dictatorship*. Trenton: Red Sea Press.

³ Agosín, M. (1996) *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile, 1974-1994*. New Mexico: University of New Mexico Press.

⁴ Sepúlveda, E. (1996) *We, Chile: Personal Testimonies of Chilean Arpilleras*. Falls Church: Azul Editions.

⁵ Adams, J. (2013) *Art Against Dictatorship: Making and Exporting Arpilleras Under Pinochet*. Texas: University of Texas Press.

formas de organización según su ubicación geográfica). A partir de sus observaciones y de los extensos testimonios recolectados, ordena el fenómeno desde su aparición hasta la actualidad y analiza (al igual que sus predecesoras) las consecuencias y la importancia de hacer arte de protesta en tiempos represivos. A diferencia de sus antecesoras, Adams logra ampliar notablemente aspectos vinculados a lo que podríamos llamar el “circuito artístico” y permite un entendimiento detallado de los modos de producción, venta, exportación y exhibición (estas últimas tanto en Chile como en el exterior). Además, realiza un aporte novedoso que es la adopción del término “solidarity art” (arte de la solidaridad) para referirse al sistema que posibilita la emergencia de esta expresión artística de protesta.

De acuerdo con Adams, la arpillera sólo pudo tener lugar en tiempos de dictadura gracias a la solidaridad de la gente que -asumiendo diversos riesgos en sus distintos grados de participación- ayudó con la ruptura de las expectativas de género, la conformación de los grupos, la circulación de las obras y la venta en el exterior, entre otras. Según Adams, el arte de la solidaridad nace de individuos no profesionales que experimentan algún tipo de violencia y -al necesitar manifestarse- lo logran sólo gracias a la intervención de otros que distribuyen, venden o compran las obras. Esto es, básicamente, la conformación de una red de apoyo a los artistas (ya sea moral, económico, financiero, etc.) que surge no por el interés de obtener una ganancia o rédito sino por la mera empatía con lo que consideran una causa humanitaria. Esto incluye acciones altruistas de distinto tipo como, por ejemplo, la difusión de la situación chilena en el exterior, la ubicación de compradores dentro y fuera de Chile, la ayuda con la exportación clandestina, la producción de postales (en base a fotografías de las arpilleras) para enviar el dinero de la venta a Chile, la compra de arpilleras como modo de contribuir a la causa (no por la típica lógica mercantil) o el ofrecimiento de contactos, por nombrar sólo algunas.

Ahora bien, más allá de destacar la importancia de los diversos agentes involucrados en el movimiento arpillerista, tanto Agosín como Sepúlveda y Adams dan especial atención a la Iglesia Católica quien dio el impulso o puntapié inicial a estas mujeres desde la “Vicaría de la Solidaridad”. Esta organización (al ser dependiente del Arzobispado de Santiago) gozaba de cierta protección por estar amparada bajo las leyes religiosas de Chile: esto significaba ni más ni menos que la imposibilidad de intervención por parte del gobierno militar. En un escenario de pobreza extrema y de mujeres privadas de los ingresos garantizados por sus hijos y maridos detenidos/desaparecidos, la Vicaría toma un rol activo para con los marginados y emprende lavanderías y comedores comunitarios, talleres de formación y asesoría en la presentación de *Habeas Corpus* y en la búsqueda de los secuestrados. Es en este marco de asistencia al desposeído que desde la Iglesia se les sugiere a las mujeres realizar “tapices” a cambio de una pequeña cantidad de dinero, simplemente como una actividad más para colaborar con su subsistencia. Mientras que Sepúlveda y Adams no van más allá del plano informativo, en el libro de Agosín queda implícita la pregunta, no obstante, de cómo es que a partir de esa propuesta ligada al comercio (que aspiraba no más que a la producción de objetos decorativos) surge un movimiento organizado de protesta que, desde la clandestinidad de su trabajo, logra construir un lenguaje propio y un repertorio visual inconfundible.

Agosín deja irresuelto ese interrogante en *Tapestries of Hope* pero éste podría ser respondido con un ensayo que, curiosamente, escribió muchos años antes de la publicación de su libro. La respuesta tentativa que la autora desarrolla en *Agujas que hablan: las arpilleristas*

*chilenas*⁶ nos lleva a identificar otra tendencia en el análisis de las arpilleras chilenas: aquella que postula la existencia de una fuerza femenina universal que hace que las mujeres alrededor del mundo en sociedades obligadas al silencio borden, tejan y cosan como forma de alzar su voz y canalizar la experiencia. Agosín vuelve a la mitología griega y retoma el mito de Filomena, quien -tras ser violada y privada de su voz por el rey Teseo- borda en un tapiz lo acontecido para testimoniar su vivencia. Agosín plantea, entonces, que hay una naturaleza ritual, ancestral, ligada a esas formas alternativas de escritura (bordado/tejido/costura) que en períodos de opresión sale a la superficie y empuja a la mujer a correrse de la marginalidad para incorporarse al proceso de producción de la cultura no ya como consumidora sino como creadora. Es la convulsión personal y social la que lleva a la mujer a tomar acción y a romper con los estereotipos tradicionales (sumisión, vida hogareña, maternidad) para encontrar una forma de expresión que la vuelva creadora de una dinámica vital en la historia de su país. Para la autora chilena, pues, la arpillera nace como preservación de la memoria: mediante aguja, hilo y tela se relata una historia y se resiste, se narra lo individual para construir lo colectivo.

Esa lectura es muy cercana a la de Guy Brett⁷, quien en *Through our own eyes: Popular Art and Modern History* categoriza a las arpilleras dentro del llamado “arte popular”, el cual -sostiene- es producido espontáneamente como medio para lidiar con los hechos históricos. Entendiendo al igual que Agosín el carácter universal del trabajo manual femenino con fibras (hilos, lanas, telas, etc.), Brett postula que son estas formas espontáneas de producción las que permiten penetrar más profundamente en el mundo y comprenderlo –incluso mejor que las formas de arte establecidas y legitimadas. Asimismo, Brett ve en las arpilleras una combinación de sentimientos y hechos (según su mirada, lo subjetivo y lo fáctico se ponen en juego en cada pieza) que llevan a un desdibujamiento de los roles de observador y participante. Así, las percepciones occidentales preconcebidas respecto de cómo el arte es creado y visto son desafiadas: según Brett lo *näif* puede retratar la crudeza, el artista puede permanecer anónimo, una obra puede ser creada colectivamente y algo que puede ser menospreciado como artesanía puede, sin embargo, realizar grandes aportes al arte y a la historia. De esta forma, mediante el recorrido por un conjunto de expresiones de “arte popular” de todo el mundo (China, África, Japón, entre otros), la tesis principal de Brett es reforzada: hay un impulso creador universal que aflora en épocas de privación y lleva a personas sin educación formal a proyectar la realidad en distintas manifestaciones artísticas, con mínimos materiales pero una gran carga ritual/sanadora que aplica al caso de las arpilleras chilenas.

*Stitching Resistance: Women, Creativity and Fiber Arts*⁸ va en la misma dirección. Es un compilado de ensayos de autores varios (editados y compilados por Agosín) donde las arpilleras son enmarcadas dentro de la categoría de arte (no ya “arte popular” sino “arte de las fibras”) y relacionadas con otras manifestaciones análogas, como el Quilting irlandés, los bordados de Isla Negra, las arpilleras de Violeta Parra y las molas panameñas. El eje que articula y pone en relación a los distintos ensayos está centrado, nuevamente, en la aparente universalidad de las artes textiles y en el valor de las mujeres que deciden alzar su voz -creativamente- alrededor del mundo. En uno de los textos, Roberta Bacic propone (cercanamente al binomio

⁶ Agosín, M. (1985) *Agujas que hablan: las arpilleras chilenas*. Revista Iberoamericana, 51 (132), 523-529.

⁷ Brett, G. (1987) *Through our own eyes: Popular Art and Modern History*. London: New Society Pub.

⁸ Agosín, M. (Ed.) (2014). *Stitching Resistance: Women, Creativity and Fiber Arts*. Kent: Solis Press.

subjetivo/fáctico de G. Brett) que en las arpilleras conviven la experiencia individual (de la arpillera, de quien contempla la obra y de quien se recuerda o conmemora en la arpillera) y la experiencia universal (de todos aquellos víctimas de la violencia y los conflictos sociales, que pueden conmoverse en presencia de la obra por ese entendimiento global e inherente al ser humano de lo que es la opresión).

A modo de síntesis, y para ordenar el vasto material mencionado, hasta aquí se han percibido dos tendencias marcadas: por un lado, abordajes muy ligados a la cuestión histórico-política, a las implicancias sociales del movimiento arpillera y a su valor testimonial. Como se ha visto, dentro de esta corriente conviven aspectos generales (contextuales, que permiten comprender la coyuntura donde el fenómeno emergió) y aspectos particulares (peculiaridades y modos de funcionamiento inherentes al fenómeno en sí). Por el otro, se dan planteamientos que apuntan a enmarcar las arpilleras como producto de una fuerza de carácter universal, casi intuitiva, que lleva a transpolar la vivencia del horror al trabajo con fibras. Por último, se detallará a continuación una tercera forma de acercamiento a las arpilleras, que es mediante la reivindicación de género. Dicho de otro modo, se focaliza en el fenómeno atendiendo a lo histórico y testimonial pero desde una mirada donde el rol de la mujer y las expectativas de género se ponen en primer plano.

Entre otras publicaciones de menor relevancia, podemos mencionar el caso de Megan Hektner⁹, quien emprende un estudio estrictamente de género a partir de las arpilleras chilenas. La autora busca analizar en las arpilleras cuestiones asociadas a la mujer como la maternidad, los roles tradicionales (eventualmente subvertidos) y la vida política (negada primero y apropiada -casi por asalto- después). Desde una mirada social resulta un trabajo interesante, puesto que usa al fenómeno de las arpilleras en tanto “analizador”, es decir, como elemento de la realidad que permite revelar la estructura oculta del campo social y sus contradicciones (concepto desarrollado dentro del institucionalismo francés por pensadores como René Lourau¹⁰ y Georges Lapassade¹¹). Para lograrlo, al igual que Agosin en su libro de 1996, Hektner incluye más de una docena de imágenes que le sirven, por su contenido, para ir organizando su discurso. Sin embargo, el análisis de obra queda (casi exclusivamente) ligado a los temas retratados: dicho de otro modo, funciona apenas como disparador para desentramar aspectos generales ligados a la mujer chilena, aunque sin ser de ningún modo el eje central. Asimismo, de a momentos Hektner cae en ciertas interpretaciones forzadas que se traducen en lo que podríamos llamar un acercamiento “psicologista” a la obra de arte. Si bien esto puede resultar reprochable (¿o es acaso comprobable, por ejemplo, que los globos que escapan en el aire representen la frustración por las leyes incumplidas?) el de Hektner es el primer intento en años de adentrarse más profundamente en la arpillera y no en su contexto y resulta, en ese sentido, destacable.

El trabajo de Alba Pérez Hernández y María Viñolo Berenguel¹², por su parte, sostiene la necesidad de adoptar una perspectiva de género que evidencie las aportaciones de las mujeres

⁹ Hektner, M. (2003) “We wanted to Sew Our History” *The Arpillera Movement, Motherhood, and Political Mobilization in Chile* (Tesis doctoral, Vanderbilt University. Dept. of History).

¹⁰ Lourau, R. (1970) *El análisis institucional*. Buenos Aires: Paidós.

¹¹ Lapassade, G. (1978) *El analizador y el analista*. Barcelona: Gedisa.

¹² Pérez Hernández, A. y Viñolo Berenguel, M. (2010) *Las arpilleras, una alternativa textil femenina de participación y resistencia social*. Abril de 2016. http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_alba_maria.pdf

en las sociedades y destaca el papel clave de los movimientos de mujeres como formas alternativas de supervivencia al poder establecido. Las autoras plantean que las arpilleristas, a través de la resistencia manifestada mediante la costura -actividad tradicionalmente asociada al género femenino-, visibilizan al colectivo de mujeres como agentes del cambio social. El ensayo sostiene la existencia de un “campo de acción femenino” que evidencia que las mujeres no han tenido una historia aparte (propia de su sexo y en única relación con la institución familiar y el trabajo reproductivo) sino que su historia está totalmente vinculada a la historia económica, política y social de las sociedades donde habitan. En esa línea, Pérez Hernández y Vignolo Berenguel ven en las arpilleras un arte estrictamente femenino que transforma la gestión de tareas domésticas femeninas en prácticas políticas efectivas. Las arpilleristas son, entonces, ante todo, activistas que representan la realidad en un lenguaje femenino y desde una sensibilidad femenina.

Como se puede observar, la relevancia social y política del fenómeno, la lucha de la mujer y la reivindicación de género, la resistencia y la visibilización (en lenguaje textil) de los marginados son algunas de las constantes percibidas en los distintos abordajes del fenómeno. Las arpilleras quedan, así, principalmente limitadas a su valor denunciatorio y a su fuerza testimonial. En líneas generales, ninguno de los enfoques apunta al objeto-arpillera en sí, su técnica, lenguaje o iconografía. Asimismo, en todos los casos se da por sentado que se trata cuando se habla de arpilleras se habla de arte, pero no se especifica por qué y se toma a las obras más como demostración (estoica) del horror que como piezas autónomas, de interés plástico y riqueza visual. En otras palabras, se le da un mayor valor a todo lo que es externo a la obra y, de este modo, se opaca el valor intrínseco que ésta tiene por su originalidad, intuición, plasticidad, etc. A su vez, en los casos en los que se va al interior de las piezas, se cae en lecturas psicologistas o en la explicación de los temas retratados. Por este motivo, es preciso un abordaje en dos sentidos: por un lado, semiótico, que atienda a los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos de las obras y permita formular generalidades, periodizaciones, similitudes y diferencias para abrir una nueva área de discusión y análisis donde el eje central sea, en efecto, la obra de arte y no su entorno. Por el otro, metacrítico -si se quiere- para pensar esa arbitrariedad que, frente a objetos con rasgos formales similares, admite la asignación de artisticidad en ciertos casos y no en otros, como se verá en el punto 3 de este trabajo.

2.2 Formulación del problema

El principal problema percibido es la ausencia de un abordaje de las arpilleras chilenas en términos plásticos, focalizados en las obras y enlazados a conceptos o formulaciones del campo de la teoría del arte. Si bien a partir de los años 2000 cada vez con más frecuencia comienzan a ser referidas en tanto “arte” (arte de resistencia, arte de protesta, arte político, arte de solidaridad, arte textil) no se profundiza en ellas desde una mirada artística sino histórica y sociológica. Es decir, hay un aparente consenso acerca de su estatuto artístico pero ningún trabajo ahonda en esta cuestión: se da por sentado que se trata de “arte” (tal vez porque es políticamente correcta tal denominación) pero el análisis siempre gira en torno al modo de producción, el contexto histórico, el rol político de la mujer, etc.

Por otra parte, se ha notado que aunque las exhibiciones de arpilleras en principio estaban acotadas a espacios ligados a la memoria y los derechos humanos (muestras montadas

alrededor del año 2004 en adelante), en los últimos años comenzaron a tener lugar en galerías de arte, museos de arte popular y centros culturales. Esas muestras son, asimismo, pensadas y montadas por curadores, los operadores por excelencia del ambiente artístico. Si hay hoy en día una tendencia hacia la valoración del arte textil que incipientemente está alcanzando a las arpilleras chilenas es, en ese sentido, necesario desde la crítica empezar a producir discursos en los que éstas sean valoradas como obras de arte o, por lo menos, analizadas desde un marco teórico afín. Por último, el fenómeno permanece ampliamente desconocido. Si bien esto de por sí no constituye un problema, dada la creciente puesta en circulación de las arpilleras chilenas en múltiples espacios del campo artístico y cultural, es menester insertarlas en diversos espacios comunicacionales que acompañen este proceso de mayor reconocimiento y den, en consecuencia, una mayor visibilización y comprensión del fenómeno.

3. Elaboración de un análisis comparativo del fenómeno estudiado

Con el fin de reflexionar en torno del problema de la legitimación de las arpilleras chilenas, me propongo diferenciar cómo operan algunas variables tanto en ellas como en el *fiber art*¹³ (recientemente legitimado) y en el textil andino (en tanto predecesor no validado artísticamente). Asimismo, para establecer rasgos formales dentro del propio objeto de estudio, se presentarán diferencias estilísticas de las arpilleras de acuerdo con los períodos 1975-1985 y 1986-1995. Se propondrán, a su vez, cuatro tipos de arpilleras según la experiencia de las artistas que las crean.

Para comenzar, podemos partir del hecho de que a pesar de que el trabajo textil se ha dado internacionalmente y sin distinción de clases sociales a lo largo de toda la historia, su reconocimiento -al igual que su inclusión dentro del campo del arte- ha sido fluctuante. Esto responde a distintos esquemas valorativos que primaron en las diferentes épocas y que pasaron de una no-distinción entre arte y artesanía a un prejuicio contra las labores (cuyo resultado fue la polaridad entre “artes mayores” y “artes menores”) para, finalmente, arribar a un intento de desjerarquización de las artes en favor de la adopción de nuevos medios, materiales y propuestas estéticas.

Tras este recorrido y en pleno siglo XXI, es posible postular que el arte textil goza ya de cierto consenso como género dentro de las prácticas artísticas. Sin embargo, el sistema moderno que oponía bellas artes a oficios ha sido dominante por tanto tiempo que su raigambre es difícil de trascender. Así, el arte textil no ha conseguido disolver las viejas jerarquías que ciertamente siguen vigentes, aunque sí ha podido -hacia finales del siglo XX- empujar las barreras de lo alto y lo bajo para ganar autonomía, obtener reconocimiento en su búsqueda de nuevos conceptos y lograr que sus materiales y técnicas sean asimilados por el arte contemporáneo.

Es en este marco que abogamos por una valoración artística de las arpilleras chilenas y por la puesta en evidencia de la desigual vara de la crítica, que legitima ciertas prácticas y destrata otras similares, sin que resulten explícitos los criterios que habilitan tal inclusión o exclusión del campo artístico. Hoy, que los límites entre arte y artesanía se ven cada vez más diluidos y que ciertas prácticas pueden ser pensadas desde la hibridez que implica la puesta en tensión de los viejos

¹³ Cada vez es más frecuente el uso del término *fiber art* para referirse al arte que trabaja con telas, fibras, hilos, lanas y otros con telas/fibras presente a lo largo de la historia, que comprende desde la creación de tapices hasta prendas de vestir. El *fiber art*, por el contrario, se asume contemporáneo y su impronta es contestataria, apunta a poner en jaque los cánones establecidos y a reivindicar lo femenino y las labores asociadas a lo doméstico.

paradigmas, es posible pensar en las arpilleras chilenas en tanto productos artísticos. Incluso, a pesar de haber nacido por fuera del campo del arte y con una única finalidad de denuncia y canalización de la experiencia, podemos ver en ellas ciertas características que permiten asociarlas al arte de la fibra y a artistas de ese género. En líneas generales, el uso de grandes planos de color, la recurrencia de la palabra bordada, la temática política, la variedad técnica (bordado, tejido, costura, collage) y de materiales (tela, lana, hilo, arpillera, fotografía, papel), sumado a la reivindicación de la mujer y de su trabajo manual tantas veces desdeñado, emparentan sin dudas a ambos fenómenos.

No obstante, mientras que el *fiber art* ya ha sido validado en el campo artístico, el tratamiento que las arpilleras chilenas han tenido desde la crítica, la curaduría y la historia del arte es de un carácter fronterizo, ambivalente, siempre en el límite en relación con aquello que se entiende como arte y aquello que no: son exhibidas en museos y galerías de arte pero a la vez son tratadas como artesanía; se las propone como arte (político, solidario, etc.) pero su análisis queda siempre anclado en lo histórico; son apropiadas y reelaboradas por artistas de todo el mundo pero reivindicadas sólo en tanto forma (femenina) de resistencia.

Podría pensarse que así como el arte de la fibra fue combatido en un principio y legitimado luego de muchos años, logrando que sus técnicas y materiales fueran comprendidos dentro de las artes “consagradas”, la ambigüedad y oscilación presente en el tratamiento de las arpilleras chilenas quizás sea la antesala a su pleno reconocimiento en términos artísticos. Su creciente inserción en espacios culturales no ligados a los derechos humanos, su exhibición bajo criterios curatoriales provenientes de las artes visuales y la referencia cada vez mayor a ellas en tanto arte y no artesanía (aunque sea superficialmente) hacen suponer un momento de transición que tal vez dé paso a una nueva forma de validación.

Pero, ¿en qué aspectos puede radicar ese trato disímil que reciben ambas formas de expresión? ¿Qué las separa, por ejemplo, del textil andino, pariente no tan lejano de la arpillera y confinado sin demasiados cuestionamientos a la categoría de artesanía? Resulta difícil aseverar con certeza el origen de estas diferenciaciones. Sin embargo, podemos pensar acerca del funcionamiento de algunas cuestiones que operan desigualmente en los tres fenómenos para, por lo pronto, esbozar algún tipo de aproximación.

Un primer eje de reflexión surge al observar las diferencias por parte de la crítica en el tratamiento de los rasgos formales. En el textil andino, el análisis se da en el plano de la iconografía. No obstante, la lectura simbólico-pictórica que se realiza es sólo a los fines de reconstruir un sistema de códigos que permite adentrarse y recrear el pensamiento de un pueblo. En el caso de las arpilleras, como ya se ha evidenciado, el abordaje suele ser temático-enunciativo: la obra acabada queda siempre enlazada a aquello que testimonia y a la posición desde donde se testimonia. Esto no ocurre en el arte de la fibra, el cual suele ser contemplado en la complejidad de todas sus dimensiones: técnicas, materiales, temáticas, puesta en serie, estilo de autor, etc.

Esto responde, sin dudas, a los paradigmas culturales dominantes que desde el Renacimiento hasta la actualidad separan en esferas contrapuestas al arte (asociado a lo trascendente, a lo espiritual, a la idea) de la artesanía (lo intrascendente, lo mundano, lo meramente sensible). Así, mientras que el arte de la fibra ha alcanzado una normalización como categoría artística, el textil andino -cuya tradición se extiende desde hace ocho milenios- ha quedado comúnmente ligado a lo artesanal: un saber-hacer mecánico, con fines utilitarios o decorativos y una carga sustancial de identidad cultural. De este modo, se ha hecho de él una lectura costumbrista y fuertemente

asociada a lo local, en la que un análisis formal no resulta pertinente puesto que el objetivo prioritario es el desglose de los mensajes representados (étnicos, sociales, políticos) en tela o tejidos. El textil es, entonces, el soporte complementario de una memoria oral, es texto histórico y memoria colectiva.

En ese sentido, la cercanía con las arpilleras resulta evidente: ambas expresiones buscan, ante todo, comunicar. Por un lado, el textil andino traduce una cosmovisión, un sistema de creencias y una organización social. Por el otro, las arpilleras buscan evidenciar un momento histórico, una lucha personal y una resistencia colectiva frente a un estado de represión e injusticia. Parece haber una mayor preocupación en producción por aquello que se transmite, que por el modo en que se transmite. Quizás sea ese componente testimonial tan fuerte en uno y otro caso lo que haga prevalecer esa valoración artesanal en la que las características formales de los objetos pierden relevancia.

Pierre Bourdieu¹⁴ sostiene que no son rasgos ontológicos o fenomenológicos los que distinguen arte de artesanía, sino mecanismos de poder que preservan una determinada estratificación social. En ese sentido, otro factor que puede haber determinado la deslegitimación de ambas manifestaciones es su nacimiento por fuera del campo artístico. Si bien no es poco frecuente que el arte se apropie de expresiones “marginales”, lo más común es que -de acuerdo con la noción que se impone desde la Modernidad hasta nuestros días- el Arte (con mayúsculas) se geste y desarrolle estrictamente en el ámbito académico, y que lo “popular”, por contraposición, quede asociado a otro dominio de menor dignidad e importancia. De esta forma, al igual que en el textil andino, el tipo de acercamiento de la crítica a la arpillera se mantiene acotado, mayormente, dentro del plano del artesanato, aún al valerse de las mismas técnicas y procedimientos que muchas de las obras comprendidas dentro del *fiber art*.

Esta arbitrariedad refleja una ideología y escala de valores sin dudas contruidos socialmente, pero que pone en evidencia sus propias contradicciones: algunas obras, como las de Faith Ringgold -notoriamente análogas a las arpilleras- cuentan con el apoyo institucional de las corrientes dominantes y son inscriptas dentro de la historia del arte, en tanto otras de características similares (quizás por representar a una minoría o por no haber surgido en el seno del campo artístico) son invisibilizadas, tratadas como arte menor o denominadas “arte” aunque sólo banalmente.

De este modo, podrían sostenerse *a priori* tres tipos de prácticas textiles bien diferenciadas que redundan en el modo en que cada fenómeno es luego abordado: una línea formalista, una línea utilitaria y una línea activista. En el primer caso, se ubica el *fiber art* con su interés fundamental por las características intrínsecas de las piezas (como la textura, el color, la composición, la expresividad de nuevos materiales y la técnica), que son entendidas como bienes simbólicos. En el segundo caso, se incluye al textil andino, el cual supone primeramente un trabajo de implicancias sociales (rituales, jerárquicas, testimoniales) y, posteriormente, la producción de un bien de uso y de cambio. En el tercer tipo quedan subsumidas las arpilleras, cuya utilización del textil es como medio aglutinador de un colectivo de protesta y activismo político desvinculado del arte.¹⁵

¹⁴ Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. María del Carmen Ruiz de Elvira (trad.). Madrid: Taurus.

¹⁵ Cabe aclarar que el *fiber art* obviamente puede elegir contenidos activistas, aunque -como se verá a continuación- a diferencia de las arpilleras, no es el tema político lo que guía y determina la práctica sino la voluntad de experimentar con nuevos medios y materiales no canónicos.

Aquí resulta pertinente realizar un breve comentario en torno al aspecto político. Mientras que los textiles de la zona andina tienen principalmente una *función* política (hay un uso e intercambio ligados al estatus y las alianzas) que los posicionan incuestionablemente del lado de la artesanía, en el caso de las arpilleras hay un fuerte *contenido* político que se vuelve fundamental en tanto determina no sólo el nacimiento del lenguaje sino el repertorio de las temáticas que serán abordadas (cabe recordar que la arpillera surge como expresión de denuncia). En el arte de la fibra, el contenido explícito de las obras puede ser político o no (dependiendo de cada artista) pero lo verdaderamente político es el *gesto* de desafiar los cánones, prácticas y materiales normalmente aceptados como arte. No hay lugar a dudas, pues, de que el *fiber art* retoma viejas banderas vanguardistas y en su *gesto* lucha por la más completa e indeterminada libertad creativa. Pero, ¿no podemos, acaso desde otro ángulo, pensar también en una politicidad no estrictamente temática de las arpilleras?

En *El encuentro de Breton y Trotsky en México*¹⁶, Eduardo Grüner reflexiona en torno del arte político y -de acuerdo con los puntos que menciona- no sería descabellado postular la artisticidad de las arpilleras en este sentido. Grüner retoma a Theodor Adorno y plantea que el arte, por definición, tiene la “función” de someter a una crítica profunda a la propia sociedad que lo ha producido. Sin embargo, la artisticidad no está dada por el contenido ideológico, sino por el atendimiento a la cuestión formal en la transmisión de ese contenido y -sobre todo- por promover una actitud crítica, desnaturalizar las representaciones de la realidad y problematizar la relación de los sujetos con su universo simbólico. Empero, es enfático Grüner en el siguiente aspecto: “Nunca se debe subordinar la forma al contenido del mensaje. Son los medios propios del arte, la elaboración formal poderosa, nueva, inédita hasta ese entonces, las que le dan toda su potencia al contenido”.

La fuerza política se alimenta, así, por la energía de la factura artística. Es decir, el mero contenido no puede más que tener como efecto un arte conservador, incapaz de llevar a la reflexión. En el caso de las arpilleras, como hemos visto, los críticos han desatendido la forma en pos de un análisis temático-enunciativo. No obstante, las arpilleras crearon un modo de expresión sin precedentes (en el sentido literal del término) mediante el cual hincaron el dedo en una herida social profunda y terrible, pero con un lenguaje simple, colorido, pobre de recursos, casi *naïf*. Son revolucionarias en tanto (en términos adornianos) ayudan a pensar otra realidad posible. Además, invierten el sentido típico de las labores manuales vinculadas al ámbito del hogar y las utilizan posibilitando una nueva estética que quiebra las formas convencionales: bordar, coser, tejer ya no son tareas ligadas al ámbito privado apacible e imperturbable, ni puestas al servicio de escenas bucólicas o intrascendentes. En el uso de un repertorio visual en apariencia inocente, no permeado ni condicionado por los academicismos formales, para retratar el horror radica la fuerza de las arpilleras chilenas, aunque este aspecto no sea contemplado por la crítica, embelesada solamente por el rol testimonial de las piezas.

Dejando esta breve digresión de lado y, retomando ahora la sucinta taxonomía propuesta para pensar la práctica textil, se desprende una diferencia sutil pero sustancial que sitúa a las arpilleras en una zona gris ya desde su surgimiento: al aparecer las primeras piezas, éstas no se plantearon estrictamente ni como bien transable en el mercado ni como valor simbólico. Se trató de una mixtura, de un cruzamiento de aspectos que han determinado en parte esta legitimación fluctuante

¹⁶ Díaz, A. (Comp.) (2016) *El encuentro de Breton y Trotsky en México*. Buenos Aires: Ediciones IPS.

del fenómeno. Si bien las primeras arpilleras nacen para dar alivio económico a sus creadoras (recordemos que es desde la Iglesia que surge la propuesta de la realización de “tapices” a cambio de una pequeñísima cantidad de dinero), nunca se impuso un intercambio con fines redituables sino solidarios: la empatía para con la causa chilena y el respaldo a las mujeres marginadas llevó al encargo, compra y distribución de las piezas. Éstas, asimismo, a diferencia del textil andino, no tienen un fin utilitario. De haberlo tenido, o de haber sido inscriptas en la habitual lógica de la oferta-demanda, las arpilleras quizás habrían sido más fácilmente asociadas y ceñidas a un plano indubitadamente artesanal.

Sin embargo, la célebre arpillerista Violeta Morales en uno de sus testimonios nos confirma la intención del colectivo de hacer algo que adquiriera otro sentido más allá de su utilidad o equivalencia objetiva con otras mercancías: “Queríamos hacer algo diferente. No queríamos hacer algo que funcionara como decoración. Queríamos, ante todo, bordar nuestra historia, la dura y triste historia de nuestro arruinado país”¹⁷. Ahora bien, a pesar de esta pretensión fuertemente cultural, el hecho de que se hayan gestado en torno de un mercado solidario y que hayan subsistido gracias a él (con todas las piezas de un engranaje comercial -clandestino- desde la producción hasta la exportación), tampoco nos permite encasillarlas plenamente como bienes de valor simbólico, como sí pasa con las obras del arte de la fibra. Estos matices se traducen, sin dudas, en el trato vacilante que reciben desde la crítica.

Del mismo modo, hay otro aspecto que ubica a las arpilleras en esa tensión irresuelta entre arte y artesanía: la autoría mayormente anónima de las piezas. En el textil andino, no se hace referencia a quien creó las piezas porque los nombres propios carecen de interés: son las tribus, las posiciones sociales y los lugares geográficos los que -según su sistema de creencias- merecen ser destacados. Con respecto al *fiber art*, las obras son esencialmente de autor a la luz de cómo se ha ido conformando la historia del arte desde los ya lejanos escritos de Giorgio Vasari hasta nuestros días. En cuanto a las arpilleras chilenas, el anonimato de las autoras no responde a un desinterés por la autoría como en el primer caso (de hecho, en cada historia plasmada en tela se juega una historia por demás personal) sino que se trata de un anonimato forzado por las circunstancias históricas indisociables de las condiciones de producción. Así, el movimiento arpillerista va (inintencionalmente, claro) contra la perspectiva individualizante que reina en el mundo de las artes, lo cual dificulta -una vez más- su ingreso a él.

El recorrido hasta aquí realizado explica, en parte, el por qué de la distinta valoración que reciben el *fiber art* (como arte alto, legitimado), el textil andino (como arte bajo, no legitimado) y las arpilleras (en su carácter ambiguo, de legitimación fronteriza). Centrándonos en estas últimas -para recapitular- se ha mencionado un cierto desinterés por parte de la crítica hacia la cuestión formal, enlazado probablemente a la prevalencia del factor comunicacional en las obras y el surgimiento del lenguaje por fuera del ámbito académico. Nos referimos también a la cuestión política, que en este caso resulta fundamental puesto que empuja a la formación de una nueva forma de expresión. Planteamos la posibilidad de entender las arpilleras como arte político, no por los contenidos que tematizan sino por la fuerza expresiva del lenguaje que lograron crear para llevar a cabo sus denuncias (a diferencia del *fiber art*, que realiza un *gesto* político en el sentido anti-academicista y del textil andino, que sólo es usado políticamente). Planteamos que el factor económico (a pesar de estar ligado a un mercado solidario) puede haber dificultado la aceptación de las arpilleras en su

¹⁷ Greer, B. (Ed.) (2014) *Craftivism: The Art of Craft and Activism*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.

valor simbólico y también postulamos que al tratarse de obras anónimas el ingreso al mundo del arte se puede haber visto obstaculizado.

A continuación -para salir de las lecturas históricas y testimoniales que han caracterizado el abordaje del fenómeno- centraremos la atención al interior de las arpilleras y mencionaremos algunas diferencias en los planos retóricos, temáticos y enunciativos que nos permiten postular dos períodos creativos: de 1975 a 1985 (es decir, desde los primeros años del golpe y el nacimiento de las arpilleras hasta mediados de la dictadura militar) y de 1986 a 1995 (o sea, desde los últimos años del régimen hasta los primeros años de democracia, en los que la producción de arpilleras comienza a ser cada vez más aislada). En líneas generales, podemos postular un primer período más rústico, que evidencia un modo de hacer verdaderamente apresurado y urgido por las necesidades del momento, y un segundo período más refinado, que da cuenta de una práctica más auto-consciente y un ejercicio textil más profesionalizado¹⁸.

Las piezas del primer período son cosidas y bordadas en puntos básicos (pespunte, punto de tallo, etc.) y eran “enmarcadas” (como si se tratara de obras pictóricas) mediante bordes tejidos a crochet o bien en punto de ojal. Es común en estas obras encontrar hilos sueltos, orillas torcidas y superficies irregulares que dan cuenta de las condiciones de producción (por ejemplo, la costura en penumbras para mantener la actividad en la clandestinidad). Asimismo, ante la falta de materiales, se hacen collages que incluyen no sólo telas y lanas (muchas veces de las propias prendas de vestir de las arpilleras) sino también papeles, fotografías y celofán, entre otros componentes no-textiles. Esta pobreza de recursos lleva también a que la obra sea montada sobre rectángulos de arpillera obtenidos de los sacos de papa y harina. Dentro de estos primeros años, además, se ve un cambio en el lenguaje: las obras comienzan bidimensionales y hacia mediados de los '80 se vuelven tridimensionales con la incorporación de los *monitos*, las figuras humanas aplicadas a la tela.

Los colores no son miméticos ya que se utiliza lo que hay a disposición, sin respetar los dictámenes de la realidad puesto que no hay opciones para elegir más que el poco material que es donado o encontrado. Del mismo modo, no se respetan las proporciones de la figura humana ni la variación de tamaño según las leyes de la perspectiva: atrás o adelante, las figuras no se ven afectadas por la distancia. El objetivo no parece ser la fidelidad anatómica, sino que tengan movimiento y vida. Compositivamente, el desplazamiento de las figuras se da sobre el plano (no en profundidad). Abunda la disposición por viñetas y la multiplicidad de situaciones en un mismo plano. También hay un uso frecuente de la palabra bordada, no sólo para las leyendas denunciatorias, la fecha de creación de la obra o su título, sino para representar explícitamente aquello que la tela no puede especificar por sí misma. Por ejemplo, lo que a simple vista parece una casa cobra otro sentido al añadirse la inscripción bordada TALLER DE OFICIOS. Es muy común ver faltas de ortografía en estas “anotaciones”.

Hay una presencia sistemática de cadenas y esposas, de siluetas sin rostro, de ollas, neumáticos, pancartas, signos de interrogación, fusiles, sangre, hombres de verde (Carabineros), aviones sobre los Andes, puños en alto y cruces. Estos construyen temas como los comedores comunitarios, las lavanderías comunitarias, la desaparición de personas, la tortura, el hambre, los cortes de luz y agua, el exilio y las protestas. Encontramos principalmente dos grupos: las escenas de la vida de pobreza en la villa y las escenas vinculadas a los Derechos Humanos vulnerados.

¹⁸ Ver imágenes en el anexo.

Para finalizar, en este primer período hay un enunciador pedagógico que establece una relación asimétrica con su enunciatario: lo instruye, le revela lo que sucede realmente en Chile y que otros desconocen. Asume un rol denunciatorio e interpelador que no abandona el fuerte rol testimonial. El enunciatario que se plantea, por otra parte, ignora lo que sucede y debe -en consecuencia- informarse sobre la situación chilena. Es exhortado a comprometerse con la causa y a difundirla.

Antes de comenzar con el segundo período, cabe aclarar que las prácticas postuladas previamente no son completamente abandonadas sino que empiezan a coexistir con nuevos modos de hacer, nuevos temas y nuevos planteos visuales. Se comienzan a utilizar puntos más elaborados (punto cruz, punto de cadeneta, etc.) y los “marcos” tienden a ser tejidos sólo a crochet y en puntos más pomposos en relación con el punto de ojal o el medio punto utilizados anteriormente, como los abanicos de varetas. Esto, sumado al planchado de las telas, los bordes no torcidos, la estandarización de las medidas de las piezas, las terminaciones prolijas y los forros por detrás para cubrir el revés de las telas, da cuenta de un acabado más cuidado. En cuanto a la textura, aquí se dan tanto obras bidimensionales como tridimensionales (según el criterio de la arpillerista) puesto que se encuentran a disposición los dos criterios surgidos en la primera época.

La falta de insumos del primer período es superada gracias a la consolidación del mercado solidario y se adopta un uso mimético del color. Las composiciones se vuelven principalmente de telas, hilos y lanas: se tiende a abandonar el uso de materiales no-textiles y se reemplaza la arpillera de descarte por el osnaburgo. También se hace más evidente la preocupación por retratar las figuras de acuerdo con su ubicación en el espacio y su fisonomía real. Aparecen cuerpos de contornos fieles a la anatomía humana, que respetan las proporciones dictadas por la perspectiva (esto hace que aparezca la profundidad en las piezas y que ya no se trabaje sobre el plano). Tiende, además, a no haber tantas situaciones en simultáneo en la misma obra. En lo que refiere a la palabra bordada, su uso se hace cada vez más infrecuente ligado a la denotación de objetos o espacios y más habitual para expresar reclamos, consignas e incluso los títulos y fechados de las obras. Las faltas de ortografía no son tan comunes, lo cual hace suponer una mayor supervisión o intención de profesionalización de la práctica.

Los temas del primer período continúan, aunque se evita la crudeza en la representación. Además, aparecen nuevos temas como la ronda, la esperanza, el regreso del exiliado o el cuidado del medio ambiente. Surgen personajes locales típicos como el manicero, el chinchinero, etc. Son constantes los siguientes motivos: niños, cometas, muros que se levantan, abrazos, palomas, flores, espacios verdes y el sol naciente.

Por último, el enunciador ya no es pedagógico sino cómplice. La relación se vuelve simétrica: se da por sentado que ya hay un saber compartido con el enunciatario (tal vez por ese motivo se le dé mayor atención a lo retórico y no tanto a lo temático). El enunciatario, por su parte, sabe lo que sucede o ha sucedido en Chile, es empático y acompaña la causa sin necesidad de ser fuertemente interpelado.

4. Fuentes

4.1 Fuentes bibliográficas

- **Eje 1: Objeto de estudio: Arpilleras chilenas**

- **Adams, J.** (2002) "Art in Social Movements: Shantytown Women's Protest in Pinochet's Chile" en *Sociological Forum*, Vol. 17, N° 1, 17-56.
- _____ (2013) *Art Against Dictatorship: Making and Exporting Arpilleras Under Pinochet*. Texas: University of Texas Press.
- **Agosin, M.** (1985) *Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas*. Revista Iberoamericana. Abril de 2016. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4066/4234>
- _____ (1987) *Scraps of life: Chilean arpilleras, Chilean women and the Pinochet dictatorship*. Trenton: Red Sea Press.
- _____ (1996) *Tapestries of Hope, Tapestries of Love: The Arpillera Movement in Chile, 1974-1994*. New Mexico: University of New Mexico Press.
- _____ (Ed.) (2014) *Stitching Resistance: Women, Creativity and Fiber Arts*. Kent: Solis Press.
- **Bacic, R.** (2010) *Arpilleras: their trail of context in everyday life*. Abril de 2016. http://www.cain.ulst.ac.uk/quilts/followup/docs/Bacic_2010-08_Arpilleras-Trail-of-Context.pdf
- **Deacon, D.** (2014) *Stitches of War: Women's commentaries on Conflict in Latin America*. Textile Society of America. Symposium Proceedings. Paper 927. <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/927>
- **Doolan, E.** (2016) *Textiles of Change: How Arpilleras can Expand Traditional Definitions of Records*. Abril de 2016 <http://escholarship.org/uc/item/80j818zz>
- **Hektner, M.** (2003) *We wanted to sew our story - The Arpillera Movement, Motherhood and Political Mobilization in Chile*. Vanderbilt University. Abril de 2016. <https://discoverarchive.vanderbilt.edu/xmlui/bitstream/handle/1803/122/03HektnerHHT.pdf?sequence=1>
- **Pérez Hernández, A. y Viñolo Berenguel, M.** (2010) *Las arpilleras, una alternativa textil femenina de participación y resistencia social*. Abril de 2016. http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_alba_maria.pdf
- **Sastre Díaz, F.** (2011) *Reflexiones sobre la politización de las arpilleras chilenas (1973-1990)*. Revista Sociedad y Equidad, N° 2.
- **Sepúlveda, E.** (1996) *We, Chile: Personal Testimonies of Chilean Arpilleras*. Falls Church: Azul Editions.

- **Eje 2: Dicotomía: artesanía vs. arte**

- **Brett, G.** (1987) *Through our own eyes: Popular Art and Modern History*. Londres: New Society Pub.
- **Casado, M.** (2006) *A propósito del arte marginal y sus límites*. Escuela de Arte Diez, Paperback N° 2. Disponible en: <http://paperback.infolio.es/articulos/casado/marginal.pdf>
- **Ceci, P.** (2008) *Arte y Artesanía: el fin de una división*. Abril de 2016. Disponible en: <http://www.ilam.org/ILAMDOC/ArteyArtesania.pdf>
- **Estrada, D.** (1988) *Estética*. Barcelona: Herder, 113-134.
- **Freitag, V.** (2014) *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*. El Artista, diciembre 2014, N° 11, 129-143. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695007>

- **Gay, J. P.** (2012) *Oficio y genio: entre el artista y el artesano*. La Palabra y el Hombre, Tercera Época, otoño de 2012, N° 22, 53-57. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/33594>
- **Grisales Vargas, A.** (2014) *Vida cotidiana, artesanía y arte*. Thémata Revista de Filosofía, N° 47, 247-270. Disponible en: <http://institucional.us.es/revistas/themata/51/Leo%CC%81n.pdf>
- **Sennett, R.** (2008) *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- **Shiner, L.** (2001) *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- **Zubieta, A.M.** (2000) *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

- **Eje 3: Fenómenos relacionados: Arte textil, fiber art, textil andino**

- **Bello, A., Cepeda, M., Piastrellini, L. & Ramallo, C.** (2007) *Artes populares latinoamericanas. Producciones estéticas de Chile, Bolivia y Argentina*. Abril de 2016. <http://bdigital.uncu.edu.ar/5775>
- **De la Colina Tejada, L. & Chinchón Espino, A.** (2012) *El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía*. Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea, t. 24, 179-194. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETfV/article/view/10264/9802>
- **Dransart, P. & Wolfe, H.** (2011) *Textiles from the Andes*. Massachusetts: Interlink Pub Group.
- **Gordon, B.** (2011) *Textiles: The Whole Story. Uses, meaning, significance*. New York: Thames & Hudson.
- **Hemmings, J.** (2012) *The Textile Reader*. Londres: Bloomsbury.
- **Holmes, C.** (2015) *Stitch stories: personal places, spaces and traces in Textile Art*. Londres: Batsford Ltd.
- **Impey, S.** (2013) *Text in Textile Art*. Londres: Batsford Ltd.
- **Jiménez Díaz, M. J.** (2005) *Tejidos y mundo textil en los Andes centrales y centro-sur a través de la colección del Museo de América de Madrid*. (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid, España.
- **Lunin, L.** (1990) "The descriptive challenges of Fiber Art" en *Library Trends*, V.38, N° 4, 697-716. Disponible en: https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/7694/librarytrendsv38i4f_opt.pdf
- **Murra, J.** (1989) "Las funciones del tejido andino en diversos contextos sociales y políticos" en *Arte Mayor de los Andes*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino Ed.
- **Porter, J. (Ed.)** (2014) *Fiber: sculpture 1960-present*. New York: Prestel.
- **Prain, L.** (2014) *Strange Material: storytelling through textiles*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- **Schevill, M., Berlo, J. C., & Dwyer, E. B.** (1991) *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes: An anthology*. New York: Garland.
- **Sulca, O.** (2014) "El textil andino: ¿un arte retórico?" en *Actualidad de la Retórica*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, e-book.

- **Eje 4: Otros aspectos: políticos, plásticos, estéticos, de género**

- **Acaso, M.** (2006) *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.

- **Bodei, R.** (2000) *Memoria histórica, olvido e identidad colectiva*. Bitarte: Revista cuatrimestral de Humanidades, N° 21, 5-30.
- **Foster, H.** (2001) "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo" en AA.VV, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones de Salamanca.
- **Parker, R.** (1984) *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. Londres: Women's Press.
- **Rancière, J.** (2008) "Las paradojas del arte político" en *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- **Richard, N.** (1989) *La estratificación de los márgenes: sobre arte, cultura y política/s*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- _____ (2004) "Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile: fugas de identidad y disidencias de códigos" en *Lo político y lo crítico en el arte*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art.
- _____ (2009) *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. E-Misférica. Abril de 2016. Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- **Scott, J. W.** (2003) *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era.
- _____ (2008) *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Serret, E.** (2001) *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Sociología.

4.2 Fuentes primarias

Se han realizado hasta el momento dos entrevistas que contribuyen a la investigación. En el marco de la exposición "Arpilleras de América Latina - Mujeres cosedoras de vida" (que tuvo lugar durante los meses de marzo y abril en el Museo de Arte Popular "José Hernández" de la Ciudad Autónoma de Bs. As) se ha entrevistado a Roberta Bacic y a Ana Zlatkes.

Roberta Bacic es curadora internacional de muestras de arpilleras. Chilena, residente en Irlanda del Norte, es además investigadora en Derechos Humanos, profesora de la Universidad de Ulster y titular de la colección de arpilleras "Conflict Textiles" que circula por ciudades de todo el mundo. Bacic da talleres, escribe artículos para medios gráficos e instituciones varias y busca en sus muestras poner en diálogo a las tradicionales arpilleras chilenas con otras expresiones del arte textil testimonial, como el Quilting.

Ana Zlatkes es artista textil, docente tallerista, presidenta del CAAT (Centro Argentino de Arte Textil) y arpillerista. Ha exhibido su obra internacionalmente. Piezas de su autoría forman parte de la colección "Conflict Textiles" y han sido adquiridas por museos como el Palais de Glace, entre otros. Estuvo a cargo de la puesta en escena de la exposición "Arpilleras de América Latina - Mujeres cosedoras de vida".

5. Ámbitos de intervención crítica propuestos

5.1 Análisis de sus caracteres: tipo de público, rasgos estilísticos, propuesta vincular, etc.

Las intervenciones propuestas son:

- Ponencia académica para un público especializado y a la vez heterogéneo (teóricos del arte, artistas textiles, curadores, etc.) que ya esté al tanto del origen de las arpilleras chilenas y su importante rol testimonial. Esto es fundamental para que el enfoque de la presentación no recaiga nuevamente en los aspectos socio-políticos sino en su tratamiento artístico.
- Un proyecto cultural y pedido de subsidio con el propósito de dar difusión a las arpilleras chilenas y de replicar la experiencia arpillera en zonas vulnerables donde el factor testimonial resulte verdaderamente relevante y donde la experimentación con expresiones artísticas sea necesaria por el nivel de exclusión al que la población se ve sometida.
- Dentro de ese marco, con las piezas producidas en los talleres se desarrollará una muestra de arpilleras en un espacio ni ligado a las “artes menores”, ni a los Derechos Humanos, ni exclusivamente al arte textil, ya que dicha selección no haría más que perpetuar el estado de la cuestión. Se exhibirán esas obras junto con arpilleras de época y arpilleras actuales de artistas textiles que se han apropiado de la técnica para desarrollar su poética. Dentro de esta propuesta se presentará un texto curatorial en un catálogo. El texto curatorial dará cuenta de aquello que motivó la exposición, los criterios de selección y organización de las obras expuestas y el valor de las arpilleras en su rol de denuncia pero también en su iconografía, su fuerza visual y plasticidad.
- Para terminar, se producirá un texto de difusión. Será un artículo periodístico para un público interesado en las artes, habituado de museos y exposiciones temporarias de diversa índole, pero no especializado en arte textil. Se apuntará principalmente a dar a conocer la muestra, el fenómeno en sus distintas aristas y a atraer nuevos espectadores.

5.2 Selección del espacio donde se emplazará la propuesta de intervención crítica: análisis y justificación

- La ponencia académica será presentada en el “Forum Internacional de Arpilleras”. Su primera edición fue en febrero de este año en las ciudades de Bilbao, San Sebastián y Gernika-Lumo (España). La iniciativa duró cuatro días y está enmarcada dentro de La “Embarcada Artivista”, que es un proceso de investigación, participación y exposición en torno al abordaje de las urgencias sociales a través del arte. Convocó a curadores, artistas textiles, teóricos del arte e investigadores de todo el mundo. Hubo conferencias, mesas redondas y *masterclasses*. Una de sus organizadoras, Roberta Bacic, comentó en su reciente estadía en Argentina que están evaluando repetir la propuesta en 2017 en América Latina. Creo que es un ámbito pertinente ya que, por un lado, el público es conocedor del tema y, por el otro, ya que el enfoque que propongo es novedoso y se sale de los temas que se han tratado (el trabajo textil en relación con el trabajo de memoria en conflictos recientes, el poder educativo de las arpilleras, etc.).
- El proyecto cultural y pedido de subsidio será para Puntos de Cultura, perteneciente al Ministerio de Cultura de Presidencia de la Nación. Es un programa creado para acompañar proyectos culturales que llevan adelante organizaciones y redes comunitarias en el territorio nacional que se dedican a potenciar desarrollos comunicacionales, artísticos, productivos y la valoración de la identidad local. Los Puntos de Cultura permiten transformar la vida de sus comunidades a través de la cultura y el arte, por lo cual este proyecto es acorde al perfil de la organización.
- La muestra (pensada junto con su catálogo y texto curatorial) podría ser llevada a cabo en el Palais de Glace, por su renombre e historia y también por la apertura de sus exhibiciones que

(dentro del lenguaje visual) abarcan no sólo disciplinas tradicionales como fotografía, dibujo y pintura sino también instalaciones y objetos. Además, cuenta con un ciclo de cine que puede favorecer la visita de otro tipo de público y que podría ser utilizado en línea con la temática de la muestra.

- El texto de difusión será para el suplemento Radar de Página 12. Creo que es el medio que mejor se adapta a los objetivos de la intervención ya que apunta a un público interesado por la cultura y las artes, da gran atención a las cuestiones referidas a las artes visuales, atiende tanto a lo consagrado como a lo aún no legitimado / emergente e incluye muchas imágenes que dan apoyo al texto. Tal vez podríamos pensar en presentar a las arpilleras como tema de tapa, de modo de tener una extensión considerable dentro del suplemento con recuadros e imágenes. Las imágenes son fundamentales ya que al tratarse de un fenómeno ampliamente desconocido el texto necesita un soporte visual que lo haga asequible. Quizás se pueda incluir en este producto parte de las entrevistas a Ana Zlatkes y Roberta Bacic.

6. Plan de producción de las piezas críticas y/o de difusión

6.1 Estructura preliminar de cada producción

- Ponencia

Es difícil en esta instancia establecer las partes que compondrán la ponencia, puesto que se está todavía en proceso de investigación y probablemente surjan nuevos descubrimientos aún no contemplados. Se propone una primera aproximación en base a lo ya elaborado. En principio, se comenzaría estableciendo un sucinto estado de la situación problematizando la cuestión de la legitimación y valoración artística de las arpilleras. En esa línea, se versaría sobre dos fenómenos que posibilitan comparaciones y algunas postulaciones de hipótesis: el textil andino y el arte de las fibras. Luego se profundizaría en las arpilleras chilenas, teniendo en cuenta sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos y presentando una periodización de dos momentos diferentes en el lenguaje, de acuerdo con los cambios estilísticos percibidos. A continuación, se discutiría la posibilidad de encontrar en las arpilleras chilenas lo que Félix de Azúa denomina *artisticidad*¹⁹, es decir, una valoración artística, y su inscripción dentro de las artes textiles. Por último, una conclusión retomaría los aspectos analizados para afianzar la idea de las arpilleras como arte.

- Proyecto de Gestión Cultural y pedido de subsidios:

Apuntará a la obtención de un subsidio para replicar la experiencia arpillerista en la Villa 31 de CABA. Seguirá el formato de las fichas de inscripción que incluye: resumen del proyecto cultural, objetivos, fundamentos, actividades propuestas, presupuesto, responsables a cargo, etc.

- Muestra #1: Texto curatorial + catálogo

Reforzará la idea de las obras como arte textil. Como la muestra apunta a un público no especializado, se mencionarán brevemente las condiciones de producción y la historia de las arpilleras. Se propondrá un diálogo entre las arpilleras de época, las actuales producidas en la Villa 31 y las producidas por artistas textiles.

- Muestra #2: Texto de difusión

¹⁹ De Azúa, F. (1995) *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Planeta.

Para Suplemento Radar, como tema de tapa. Objetivo: dar a conocer las arpilleras como género dentro del arte textil y difundir la muestra. Al no ser un texto académico, tendrá información contextual sobre el mundo arpillero (modo de producción, circuito de venta clandestina, obtención de los materiales, etc.) Es decir, se dará un marco general al fenómeno, sin dar por sentados saberes previos. Se destacará lo femenino y lo político, dando cuenta de su incidencia en las obras pero sin acotar la complejidad del fenómeno a esos aspectos. Tapa: logo, fecha, año, imagen de fondo, título, subtítulo y copete. Extensión: alrededor de 10.000 caracteres. Doble paginado. Texto: irá de lo general a lo particular, aunque planteando desde el comienzo el problema de la artísticidad, para ir develándolo, desde distintas ópticas, con el desarrollo de los párrafos. Tendrá subtítulos que lo irán organizando.

El uso de imágenes será fundamental para dar apoyo al texto ya que, al no apuntar a un público especializado, es presumible que mediante la mera palabra los lectores no logren hacerse a la imagen del fenómeno en cuestión. La estrategia discursiva será construir el carácter artístico de las arpilleras desde las voces de distintos actores.

7. Anexo

- 1er período:



Escenas múltiples.

Uso de materiales no textiles.

Trabajo sobre el plano, por viñetas.

Apliques (pieza tridimensional).



Crudeza en las escenas retratadas.

Figura humana tosca.

Perspectiva nula.

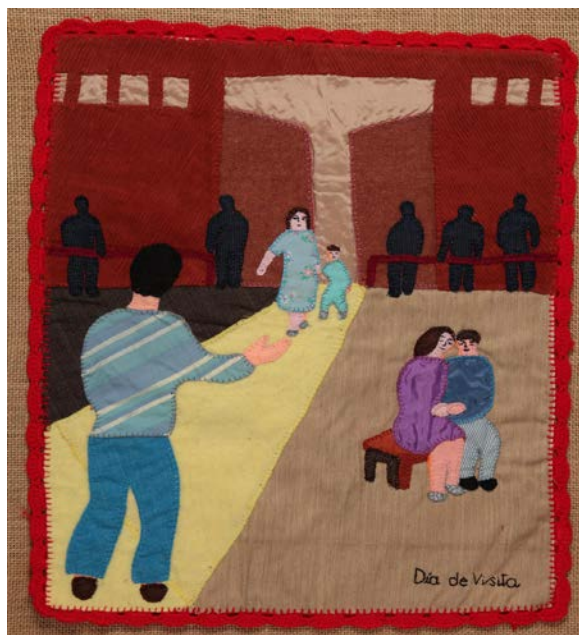


Colores no miméticos.
Bordes irregulares.
Puntos básicos.



Palabra bordada.
Acabado rústico.

- 2do período:



Mayor preocupación anatómica.
Perspectiva.



Composiciones menos infantiles.





Puntos más complejos.
Acabado más prolijo.



Una escena domina la obra (se pierde la multiplicidad
de situaciones retratadas).